

« L'éveil du printemps »

Danielle Salvail

Numéro 52, 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26705ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Salvail, D. (1989). Compte rendu de [« L'éveil du printemps »]. *Jeu*, (52), 185–190.

«l'éveil du printemps»

D'après le texte de Frank Wedekind, traduction : Jean-Luc Denis; mise en scène : René Richard Cyr; assistance à la mise en scène : Claude Lemelin; scénographie : Danièle Lévesque; éclairages : Claude Accolas; costumes : François St-Aubin; musique : Christian Thomas. Avec Gary Boudreault (Otto/le recteur/Ruprecht), Marie Codebecq (Madame Bergman/Anna), Patrice Coquereau (Moritz), Anne Dorval (Wendla), Sylvie Drapeau (Ilse/l'homme masqué), Luc Gouin (Ernst/Diethelm), David Lahaye (Melchior), Suzanne Lemoine (Théa/Mère Schmidt), Luc Picard (Lämmermeier/Monsieur Gabor), Dominique Quesnel (Martha), Denis Trudel (Hans Rilow/Reinhold) et Isabelle Vincent (Madame Gabor/Maria). Une coproduction du Théâtre Petit à Petit et du Théâtre de Quat'Sous, présentée au Théâtre de Quat'Sous du 21 mars au 13 mai 1989.

Dans un décor d'arbres et de pierres qui se transforment en relais de jeux, en cachettes utiles aux «découvertes» ou en pierres tombales, des enfants jouent la tragédie, parfois trop quotidienne et par là banalisée, de l'ignorance forcée dans laquelle ils sont tenus, répression apeurée du fondement de leur vitalité et des transformations profondes qu'ils vivent sans les comprendre parce qu'on refuse de les leur expliquer. Sur un sol dont la pente est douce et étourdissante comme le retour du printemps et son appel à la vie, ou raide et vertigineuse comme les angoisses, perversions, crimes et châtements que ces enfants vont subir ou

«Dans un décor d'arbres et de pierres qui se transforment en relais de jeux, en cachettes utiles aux «découvertes» ou en pierres tombales, des enfants jouent la tragédie, parfois trop quotidienne et par là banalisée, de l'ignorance forcée dans laquelle ils sont tenus [...]» Photo : Robert Laliberté.





«Il y a Melchior, celui «qui sait» [David Lahaye, à droite].» «Il y a Moritz [Patrice Coquereau, à gauche], ami inséparable de Melchior et dont, timide et maladroit, il présente une image contrastante, *féminine* [...]» Photo: Robert Laliberté.

s'imposer à cause de cette loi du silence et du mensonge, ils passent, difficilement, d'une enfance préservée à une adolescence mal acceptée ou mal vécue parce que inconnue, menaçante et gardée sous silence; la rupture en est d'autant plus violente et brusque.

Il y a Melchior, celui «qui sait», par ses lectures et l'observation de la nature — la «création» —, celui qui a des idées parfois troublantes — il se dit athée —, celui qu'on peut rapprocher de Wedekind parce qu'il *écrit* une dissertation pour son ami Moritz, dans laquelle il lui explique le phénomène de la reproduction; mais, au contraire de Wedekind, Melchior sera victime de son audace et de sa pensée à la fois libre et naïve, qui ne peut qu'être déformée par un milieu répressif et aliéné: son enseignement auprès de Moritz et de Wendla le conduit à la maison de réforme, où va s'enclencher un processus inéluctable de brisure et de mise au ban d'un être qui avait réussi à préserver sa naïveté d'enfant dans sa liberté d'homme naissant¹.

Il y a Moritz, ami inséparable de Melchior et dont, timide et maladroit, il présente une image

contrastante, *féminine*²; Moritz est pris entre les exigences scolaires de ses parents, auxquelles il ne peut satisfaire qu'en s'épuisant dans l'étude et le travail, et ce qu'il appelle ses premières «sensations d'homme» qu'il ne peut vivre qu'avec une culpabilité grandissante, puisqu'elles perturbent ses efforts studieux et qu'elles lui semblent anormales. Se sentant impuissant à réaliser ces transformations impérieuses, dramatisant les pressions de ses parents, Moritz, qui rêvait de s'engager sur un bateau, s'échappera de son corps encombrant et méconnu en se suicidant, acte irréparable qui aurait pu être évité si seulement Moritz avait *su* — si on le lui avait *dit* — que la crise qu'il traversait était normale bien qu'éprouvante, ou

1. «Melchior: Le crime appelle le crime. J'vas m'enfoncer, de plus en plus. J'ai même pus assez de force pour en finir... - J'étais pas mauvais! J'étais pas mauvais! - J'étais pas mauvais...» (p. 112 du texte manuscrit de la traduction de Jean-Luc Denis).

2. «Moritz: C'qui m'a l'pluse touché, c'est c'que t'as écrit sur les filles. J'me déferai jamais de c't'impression-là. Tu peux m'croire, Melchior, subir l'injustice, c'est plus doux que d'commettre l'injustice! Être obligé d'subir une injustice douce comme ça sans avoir rien fait pour le mériter, pour moi, y a pas un bonheur plus parfait au monde. [...] Pour moi, à côté d'ça, la satisfaction d'l'homme, c'est fade, dilué.» (p. 53-54)

s'il avait répondu à l'appel de vie de Ilse, la jeune « fille de joie ».

Justement, la situation de Ilse, pour « orgastique » qu'elle soit, n'est pas nécessairement moins tragique³. Ilse a laissé l'école, pose pour des peintres plus ou moins — plus que moins — paumés, et participe à leurs beuveries et à leurs fêtes perpétuelles. Elle incarne les contradictions d'une société prude jusqu'à la perversion et qui, dans son incapacité à accepter la composante vitale, essentielle et incontournable qu'est la sexualité — et que Ilse représente dans toute sa candeur juvénile —, finit par transformer en obsession un fait normal, par dénaturer la nature⁴.

Il y a Wendla, débordante de vitalité bien qu'inquiète elle aussi des changements qui s'annoncent, inquiétude qui serait normale mais qui est renforcée par les silences de sa mère devant ses questions. Tante pour la troisième fois, Wendla s'en désole, car elle ne sait pas encore d'où viennent les enfants. L'avenir tragique de Wendla se reflète dans l'incapacité à *dire* de sa mère, tout aussi déplorable; cette dernière, malgré toute sa bonne volonté, n'arrivera pas à expliquer à sa fille ce phénomène, probablement comme on n'avait jamais su le lui expliquer à elle non plus, et parce qu'elle est au bord de croire qu'elle pécherait si elle expliquait de telles choses à sa Wendla⁵. Wendla deviendra enceinte de Melchior, sans pouvoir l'expliquer, puisqu'elle n'est pas mariée avec lui et qu'elle ne l'aimait pas aussi « fort » que sa mère lui avait dit qu'il fallait aimer pour avoir des enfants. Malgré tout l'amour que celle-ci porte à sa fille, son ignorance et sa peur transforment une envie saine de connaître et de vivre en un destin inexorable: Wendla mourra des suites de l'avortement que sa mère lui impose sans crier gare et, encore une fois, sans lui expliquer en quoi consiste l'acte qu'elle lui fait subir.

Autour de ces quatre enfants, il y a d'autres filles, Anna, Théa, Maria et Martha — qui se complait dans le récit des mauvais traitements que ses parents lui infligent —, qui parlent d'être mères mais qui ne veulent toutes que des

garçons comme progéniture, et d'autres garçons, Otto, Ernst, Lämmermeier et Hans, qui se débrouillent avec leurs émois nouveaux en se comportant comme des crâneurs vaguement délinquants — dont on trouve les répondants dans les compagnons de Melchior à la maison de réforme, joués par les mêmes comédiens, et qui initieront celui-ci à leur confrérie en le violant. Tous se débattent avec l'éveil de promesses nouvelles mais brisées, déviées ou tuées dans l'oeuf par un environnement à la fois intolérant et corrompu, victime de sa propre ignorance et de son aveuglement, qui transforment la vie en mort⁶.

Mais dans sa mise en scène, René Richard Cyr, comme Wedekind lui-même, choisit, avec raison et espoir, l'appel à la vie lancé, à la fin de la pièce, par un homme masqué — qui

3. « Ilse: D'ici à c'que vous vous réveilliez un peu, moi, j'vas avoir eu l'temps d'finir sus un tas d'vidanges. » (p. 80)

4. « À voir comment tout l'monde est tout de suite braqué là-d'sus [« l'histoire avec Marguerite » dans *Faust*], on croirait qu'l'univers entier tourne juste autour de deux choses: le pénis pis l'vagin! » (p. 52), s'exclame Melchior à la suite d'une remarque de sa mère sur le fait qu'il est peut-être pour lui un peu tôt pour lire *Faust*; cette « obsession » et les attitudes contradictoires qu'elle entraîne sont maintes fois soulignées: un des garçons, Hans, se masturbe sur des photos qu'il chipé dans le secrétaire de... son père; les émois de la mère de Ilse s'apaisent devant l'argent que lui rapporte ce travail; les artistes qu'Ilse fréquente, moins inhibés que les parents (chacun son rôle...), en présentent simplement le comportement excessif contraire, tout aussi dénaturé, de l'exacerbation des sens dans des perversions plus ou moins assumées — entre autres celle de « se faire », réellement ou fantasmatiquement, une mineure, etc.

5. « Madame Bergman (ne se possédant plus): Ch'pas capable, mon enfant! - J'peux pas prendre ça sur moi. - J'mérite de m'faire mettre en prison - que tu m'soyes enlevée... » (p. 61);

« Comment j'aurais pu dire ça à une enfant d'quatorze ans? C'est pas pensable! Autant croire que l'soleil va s'éteindre! J'ai fait avec toi exactement c'que ma chère mère avait fait avec moi. - Ah! ayons confiance dans l'bon Dieu, Wendla; ayons foi en sa miséricorde, pis faisons not' part! » (p. 110)

6. « Moritz: Pourquoi vous jouez toutes un jeu infernal avec ce mensonge-là? » (p. 73)

Notons au passage le rapprochement constant, chez Wedekind, de ces deux concepts, vie et mort, Éros et Thanatos — qu'on pense à sa *Lulu*, être sensuel voué à la mort —, leur affrontement éternel et la croyance au fait que si celui des deux qui gagne n'est pas le « bon », c'est à cause de l'incohérence d'une société qui refuse les manifestations de la force vitale, bafouée et brimée dans l'Éveil...

cache la trop vivante Ilse —, à Melchior, revenu sur les tombes d'un passé récent (Moritz, Wendla), pressé par l'appel dérisoire d'un Moritz qui ne demanderait, finalement, qu'à revivre⁷. Cyr prolonge *gestuellement* la fin de la pièce, après l'apocalypse des tombes et le départ de Melchior vers la vie, par l'extase commune figurée par tous les personnages revenant enfin à la vie et exprimant leur éveil qui peut alors atteindre son point ultime, après lequel pourra s'installer l'accalmie vraie, et non plus les repos temporaires, faussement calmes, qui, tout au long de la pièce, alternaient avec les brusques moments d'explosion de pulsions et de désirs mal connus, qui couvaient sous les apparences ou qui étaient étouffés par la morale. La fin choisie par le metteur en scène redonne aux enfants leur droit d'exprimer et de manifester jusqu'à son souffle final une vitalité qu'on voulait réprimer.

Les choix, nombreux et pertinents, de la mise en scène et de la production soulignent l'actualité du propos de la pièce tout en restant proches de l'esprit corrosif de Wedekind et du contexte étouffant dans lequel il a écrit sa pièce — on pourrait presque dire que c'est ce même contexte qui a donné lieu à l'écriture d'un tel texte. Le texte date de 1891, et c'est cette période qu'on a ici choisi de représenter, par les costumes, la rigidité de certains comportements, l'atmosphère sévère. Mais ce recul, marqué d'abord extérieurement, et qui pourrait paraître commode pour le spectateur (on

7. «Moritz: Pourquoi vous m'avez pas dit ça plus tôt? - C'est ma morale qui m'a poussé vers la mort. C'est à cause de mes chers parents qu'j'ai pris l'fusil. «Père et mère tu honoreras afin de vivre longtemps!» On pourra dire que j'l'ai fait mentir, ce commandement-là!» (p. 124);

«À présent, j'suis assis, avec ma tête sous mon bras. — La lune se couvre le visage; après, a s'dévoile; pis a semble pas avoir gagné une once de sagesse. — J'vas r'tourner à ma p'tite place, j'vas r'dresser ma croix sur laquelle mon ami écrivé a marché sans faire attention, pis quand tout va être r'mis en ordre, j'vas me r'coucher sur le dos, j'vas m'réchauffer à même ma putréfaction, pis j'vas sourire...» (p. 127)

Moritz est souvent le porte-parole et la victime de l'humour grotesque et du cynisme de Wedekind, ici pour condamner une morale génératrice d'actes destructeurs de la part de ceux qui la prennent trop au sérieux : même aux prises avec ses problèmes aggravés, Moritz aurait mieux fait de vivre, malgré *tout*.

se dit que ça se passait ainsi il y a longtemps), vient au contraire amplifier son malaise devant certaines situations exposées, ne lui offre aucune possibilité d'y échapper, et le force à constater que, malgré la distance temporelle qui le sépare des événements représentés, «cela» n'a peut-être pas changé autant qu'on voudrait le croire ou se le faire croire; il est possible, probable, que les tabous sexuels, l'intolérance, les pressions sociales, familiales, morales ou individuelles, existent encore aujourd'hui, sous d'autres formes, peut-être

«L'avenir tragique de Wendla [Anne Dorval] se reflète dans l'incapacité à *dire* de sa mère [Marie Codebecq], tout aussi déplorable.» Photo : Robert Laliberté.



encore plus trafiquées⁸, sortes d'inversions extrêmes de ce qui n'était encore que perversions à un premier degré.

Cette réactualisation se prolonge dans ce qu'on pourrait appeler les coulisses du spectateur, soit le hall donnant accès à la salle, tapissé d'agrandissements d'articles de journaux, d'extraits de livres ou de BD⁹ qui signalent expressément la présence d'un problème qui fait l'objet d'un texte écrit au XIX^e siècle dans notre actualité la plus courante et la plus quotidienne. S'ajoute à cela une utilisation *pratique* du programme, dans lequel on retrouve des informations inhabituelles — extraits de livres, adresses d'associations ou de spécialistes — sur une sexualité «positive» souvent ignorée¹⁰, et le témoignage des comédiens sur les adolescents qu'ils ont été ou qu'ils ont à jouer, rappelant le passage difficile que représente cette période de la vie, peu importe l'époque à laquelle on est né: le mur de silence ou d'incompréhension de l'entourage semble persister d'une façon ou d'une autre, tabous ou pas, maintenu autant par les parents que par les enfants qui suivent leur exemple.

C'est dans cette démarche que s'inscrit le choix d'une traduction en québécois, qui n'a rien à voir avec un langage joual ou folklorique, mais qui relève d'un langage propre à des gens qui vivent dans un contexte culturel et linguistique précis. Ainsi, encore une fois, le spectateur est privé d'une distance sécuritaire («ça se passe en Allemagne») et ramené parfois implacablement à sa réalité, reconnaissable et signifiante.

Face à cette réalité qu'on veut soumettre au spectateur, la mise en scène adopte un traitement expressionniste, en transformant constamment la temporalité de l'action — soit en allongeant, soit en précipitant le rythme de certaines scènes (les rapports sexuels entre Wendla et Melchior, longuement préparés, hésitants puis peu à peu précipités dans leur accomplissement, le long prélude au suicide de Moritz, l'avortement forcé et la mort de Wendla, brusques et survenus sans transition) — et en introduisant, à certains moments, une exagération, dans le ton de voix et les mouvements des

personnages (lenteur extrême des déplacements ou courses précipitées, prostration ou agitation en gestes saccadés, envolées oratoires), dans les accessoires (jeux avec le pistolet, pinces géantes de la mère Schmidt) et par l'utilisation dramatique de la musique. Malgré cette exagération, la tension dramatique des scènes est toujours préservée; celles-ci deviennent suffisamment explicites en soi et ne nécessitent pas le recours à certains usages plaqués qu'on utilise parfois complaisamment au théâtre¹¹.

Cette exagération et cet expressionnisme, bien qu'ils ne soient pas portés à leur paroxysme, comme retenus par une certaine pudeur esthétique, s'accordent bien avec l'écriture de Wedekind, souvent lyrique — dont le lyrisme tantôt exalte les forces vitales et perturbatrices, tantôt ridiculise les autorités au moyen d'un ton didactique et péremptoire qui n'est pourtant pas étranger à celui de Wedekind lui-même; lyrisme qui, additionné à un humour caustique et grotesque, traduit l'attitude ambivalente de l'auteur face à des idées ou à des réactions désespérées, qu'il magnifie et ridiculise dans un même mouvement (le désespoir et le suicide vains puis naïvement regrettés par Moritz).

Une autre des grandes qualités de cette production réside dans le degré d'engagement — rarement atteint si l'on tient compte des conditions habituelles de la préparation d'un spectacle — dont témoignent les participants. L'interprétation attentive et dévouée de chaque comédien confère l'unité nécessaire pour faire saisir le destin commun de ces enfants livrés

8. La récente vague de conservatisme amoureux, parfois sévère, le culte du corps «construit» aux exercices, herbes naturelles ou stéroïdes anabolisants, Debbie Gibson et Batman, etc.

9. Documentation, on nous le signale dans le programme, disponible à Fondation Jeunesse 2000.

10. Au théâtre, au cinéma, dans les journaux, on montre la sexualité ou on en parle plus souvent pour en souligner les perversités que pour en démystifier les tabous.

11. Ainsi en est-il ici de la nudité, qui aurait pu être motivée pour certaines scènes (?), mais qu'on évite (enfin!) de nous servir avec la facilité habituelle, préservant ainsi une vérité plus essentielle et percutante à ce qui est représenté.

moins à eux-mêmes, ce qui aurait été moins dommageable, qu'à l'incohérence de principes sans fondement qu'on leur impose sans autre explication, en même temps qu'elle exprime les nuances du personnage. Cette entente et cette générosité assurent la progression constante, malgré un essoufflement à la fin du premier acte, récupéré dans la deuxième partie, vers l'apothéose qu'on a voulu faire de cet *éveil*, fin éclatante et positive qui introduit enfin la possibilité d'une vitalité qu'on pourra vraiment exprimer, mais au prix de malentendus tragiques, et l'espoir qu'elle puisse exister un jour sans tous ces sacrifices, qui n'étaient pas inévitables.

danielle salvail

«à propos de roméo et juliette»

Texte de Pierre-Yves Lemieux, d'après *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Mise en scène : Serge Denoncourt; assistance : Jean Fortin; éclairages : Jocelyn Proulx; décor et accessoires : Louise Campeau; costumes : Luc J. Béland; musique et entraînement vocal : Pierre Voyer; direction de Mercutio : Yvon Bilodeau. Avec Annick Bergeron (Juliette), Normand D'Amour (Tybalt), Serge Denoncourt (Mercutio), Pierre-Yves Lemieux (Roméo), Guylaine Normandin (Bénédicte), Luce Pelletier (Suzanne) et Louise Saint-Pierre (la Narratrice, le Prince, le frère Laurence, Lady Capulet et la Nourrice). Production du Théâtre de l'Opsis, présentée à la Salle Fred-Barry du 16 février au 18 mars 1989.

Désir, amour, mort. L'art ne cesse de s'alimenter à ces fondements de l'expérience humaine, et certains couples, au fil des siècles, sont demeurés emblématiques à cet égard : Tristan et Iseut, Abélard et Héloïse, Pyrame et Thisbé, Roméo et Juliette... Leur histoire est belle et tragique, leur passion trop absolue et trop dérangement pour s'insérer dans l'ordre social; sa brûlure incandescente les mène inéluctablement au tombeau. Dans le mouvement d'intérêt croissant du Québec pour les classiques — et pour le tragique, auquel on ose de plus en plus se colleter —, le Théâtre de l'Opsis a décidé de lire, de récrire, de «travailler» Shakespeare, faisant de *Roméo et Juliette* une glose savante

et amusée en même temps qu'un hymne fervent à la pulsion amoureuse.

Un Roméo mollasson et une Juliette affranchie y glissent de la caricature et de l'exégèse au drame et au mythe; vif, joyeux, énergique, le spectacle installe graduellement une gravité émue. Depuis sa fondation, l'Opsis fait des recherches approfondies sur le texte, sur une théâtralité épurée et signifiante. Pour cette troisième production, Pierre-Yves Lemieux, épousant le souffle shakespearien avec bonheur (son texte élégant et savoureux est une réussite en soi), a écrit une trame sur laquelle le metteur en scène Serge Denoncourt a bâti un univers poétique et didactique d'une cohérence sans faille. Aucune longueur dans ces trois heures de spectacle, aucun romantisme bon marché, aucune pudeur. Le rire y est inséré dans un contexte qui en accuse sans cesse la fragilité; les acteurs, dans *À propos de Roméo et Juliette*, sont sur scène même lorsqu'ils ne jouent pas. Sous les yeux de ces témoins immobiles, les pitreries de Roméo moquant les envolées et le sombre destin des héros tragiques servent en quelque sorte, la citation effectuée, à décaper cette première couche du drame pour passer à la suivante : à ce que signifie pour nous, aujourd'hui, cette fable ancienne qui parle d'éternels.

à propos...

D'entrée de jeu, le titre de la production signale le commentaire. Cet essai sur *Roméo et Juliette* ne cite pas que le tragique : tous ses codes sont affichés, aucune «magie» ne se dissimule; *opsis* en grec veut dire vision, et la troupe ne confond jamais ce terme avec illusion. Une narratrice (équivalent approximatif du chœur shakespearien) présente les personnages un à un avant d'énumérer ses propres rôles; elle présentera de même chacun des tableaux (ponctués par les chants des comédiens), décrira leur contenu, commentera les libertés qu'a prises l'adaptateur... Au terme de ce parcours, dont les enjeux sont arrêtés dès le départ, la boucle épique se referme, les protagonistes étant rappelés à mesure qu'ils sortent de l'histoire. Les libertés — nombreuses, en effet — qu'a prises l'adaptateur par rapport à cette histoire